

RANIERI VARESE

## «CUPIDO DI VEDERE L'OPRA CHE PAREA E NON ERA»

Baldassar Castiglione scrive: «Per questo parmi la pittura la più nobile e più capace d'artificio che la marmoraria, e penso che presso gli antichi fosse di suprema eccellenza come l'altre cose», aggiunge «Né vi maravigliate s'io desidero questa parte, la qual oggidì forse par meccanica e poco conveniente a gentilomo; ché ricordomi aver letto che gli antichi, massimamente per tutta Grecia, voleano che i fanciulli nobili nelle scole alla pittura dessero opera come a cosa onesta e necessaria, e fu questa ricevuta nel primo grado dell'arte liberali; poi per pubblico editto vetato che ai servi non s'insegnasse»<sup>1</sup>.

Il letterato mantovano riprende una affermazione diffusa non solo nella trattatistica specifica ma ormai accolta nella società genericamente colta del XVI secolo. È la rappresentazione – forse troppo brutalmente schematizzo – da una parte del primato della pittura; dall'altra dell'ormai avvenuto superamento dello stato di “arte meccanica”; infine della convinzione che la sua forza non sta nella imitazione delle cose ma in quella delle idee.

<sup>1</sup> B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano* (1528), ed. cons. con introd. di A. Quondam, a c. di N. Longo, Milano, Garzanti, 2000, pp. 106 s. e 102 s.

«L'imitazione sappiamo esser di due sorti: [...] La prima è quella che imita le cose quali sono, la seconda è quella che finge cose non esistenti»<sup>2</sup>.

Non intendo, non rientra nel mio tema, affrontare il problema della mimesi ma non posso non ricordare che è argomento inestricabilmente intrecciato con le variare motivazioni che, nel corso dei secoli, sono state avanzate per giustificare il fare pittorico. Dubitose, molte, nei confronti dell'imitazione, come questa di Gian Paolo Lomazzo.

«Ho detto ancora che l'arte della proporzione, collocazione e scorto di poco può servire e dar lode al pittore senza la cognizione de gli istessi lumi, ritruovati con ragione e con arte, e non cavati per semplice imitazione da' modelli e rilievi, sotto la falsa scorta della vista»<sup>3</sup>.

Tento ora di indicare alcuni esempi di "inganno" che, a mio parere, non si limitano alla mistificazione, alla confusione fra la realtà e la sua riproduzione ma hanno una "intenzione" più larga e generale. Per questo non considererò il fenomeno, maggiormente popolare, del *trompe-l'oeil*: una giustificazione tuttavia è necessaria.

Un primo dato, banale ma significativo, va richiamato. La pittura si pone come rappresentazione e narrazione: un quadro non vuole essere confuso con gli oggetti, le cose e le persone descritte. Di fronte ad un dipinto, nella generalità dei casi, è impossibile credere che sia quanto raffigura, è assente ogni tentazione illusionistica.

Lo impedisce la coscienza di sé che ha l'autore, il possesso di strumenti critici diffusi che è di chi guarda.

Il *trompe-l'oeil* è un genere, come tale nasce nel tempo delle accademie; discende dall'insegnamento di copia, ne è derivazione banalizzata e semplicistica. Il suo unico fine, a volte temperato dalla ironia, è l'esaltazione dell'abilità tecnica del pittore il quale così rinuncia alla sua autonomia e alla sua riconoscibilità (fig. 1).

Il costituirsi in genere, l'indicare delle regole alle quali adeguarsi, perimetrare il proprio ambito di azione, è sempre limitante, porta a

<sup>2</sup> G. COMANINI, *Il Figino overo del fine della pittura* (1591), ed. cons. in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, III, a c. di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1962, p. 256.

<sup>3</sup> G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), ed. cons. in ID., *Scritti sulle arti*, a c. di R.P. Ciardi, II, Firenze, Centro Di, 1974, p. 187.



Fig. 1. – Antonio Cioci, *Trompe-l'oeil*  
(Firenze, Opificio delle pietre dure).

delle esclusioni: in questo caso, a mio parere, è la rinuncia ad intervenire sui fini della pittura, ad accettarne la subalternità nei confronti del “naturale”.

Crede utile riprodurre le “condizioni” che Miriam Milman indica per la appartenenza a tale ordine.

«1) Un *trompe-l'oeil* deve ritrarre gli oggetti a grandezza naturale.  
2) Deve inserirsi perfettamente nell’ambiente in cui è esposto; la sua collocazione deve essere logica, e la sua sistemazione è fondamentale: l’ambiente museale o l’incorniciatura giocano per lo

più a suo sfavore. 3) I margini della superficie pittorica non devono troncare alcuno degli oggetti rappresentati. 4) L'effetto tridimensionale non deve essere raggiunto per mezzo di una prospettiva troppo profonda o troppo saliente, perché l'apparenza di realtà si annulla con il minimo spostamento dell'osservatore. 5) La tecnica impiegata deve rendere invisibile la pennellata; nello stesso spirito il *trompe-l'oeil* esige che il suo autore non firmi l'opera in maniera evidente. 6) Deve evitare di rappresentare soggetti vivi: anche se possono creare un momento di sorpresa, la loro immobilità rapidamente li tradisce<sup>4</sup>.

Tale scelta diviene occasione di curiosità più che momento di riflessione, non apre al discorso sui fini e sulla natura del fare, ma li restringe alla meraviglia e allo stupore. È imitazione esterna, autoreferenziale e a null'altro rimanda.

«Queste opere più che una sensibilità particolare richiedono maestria e abilità tecniche. L'artista stesso dovrebbe estraniarsi dalla sua creazione: mantenendo il suo stile di pittore non può trasmettere un'emozione o una percezione poetica soggettiva»<sup>5</sup>.

A partire dal XVI secolo, sin quasi alla metà del XIX, siamo in una società consapevole delle possibilità delle immagini. Lo strumento che forma una coscienza diffusa è l'Accademia; una istituzione che si diffonde in tutta Europa; pur differenziandosi nei singoli statuti mantiene due costanti. La prima è l'essere momento politico di gestione delle immagini strettamente legato alla ufficialità dello stato; la seconda è la costituzione di regole e di modelli di comportamento che vengono giustificati attraverso il costante riferimento all'età classica.

Non è, forse, superfluo ricordare che la fondazione avviene attraverso un processo ed un dibattito che iniziano nel XV secolo e che non possono non toccare anche il tema dell'imitazione e dell'inganno, sentiti come fra loro collegati.

Un esempio che mi pare corrispondere a quello sforzo di definizione che, a mio parere, connota gli elementi del confronto

<sup>4</sup> M. MILMAN, *Esiste il vero "trompe-l'oeil"?* in *Inganni ad arte. Meraviglie del "trompe-l'oeil" dall'antichità al contemporaneo*, a c. di A.M. Giusti, Firenze, Mandragora, 2009, pp. 21-32: p. 22.

<sup>5</sup> F. FARÉ - D. CHEVÉ, *I quadri di trompe-l'oeil o la denuncia dell'illusione*, in *Il trompe-l'oeil. Illusioni pittoriche dall'antichità al XX secolo*, a c. di P. Mauriès, Milano, Leonardo Arte, 1997, p. 136.

che, alla fine, condurrà alla costituzione della Accademia è il ritratto di Federico da Montefeltro opera di Piero della Francesca<sup>6</sup>: i termini cronologici per la sua esecuzione oscillano fra il 1460 e il 1475.

Federico aveva una parte del viso deturpata da un colpo di lancia, così il re Antigone, entrambi erano privo di un occhio. Come Apelle, Piero della Francesca si propone di restituire la realtà di quel volto attraverso un inganno compatibile: «obliquam namque fecit, ut quod deerat corpori picturae deesse potius videretur, tantumque eam partem e facie ostendit quam totam poterat ostendere»<sup>7</sup>.

Sullo stesso tema, nel ritratto di Alessandro Magno, vi è la gara fra Timante, Zeusi e Apelle. Timante sopprime le imperfezioni, Zeusi le enfatizza: vincerà Apelle perchè sfrutta una abitudine al vedere simmetrico che consente di immaginare anche quello che non appare. La modificazione della posizione del volto è l'inganno che permette tutto questo.

Leon Battista Alberti cita Apelle come teorico ed è questa sua qualità che sarà ripresa non solo da Piero, ma, successivamente, da molti di quelli che si preoccuparono di dare giustificazioni, fondamenti e regole alla attività della Accademia.

Il Concilio di Trento ha ben chiara l'importanza delle immagini come “*exempla virtutis*”, sollecitazione all'imitazione della vita e dei costumi dei santi: tramite per l'adorazione divina. L'applicazione di tali principi viene demandata alle diocesi. Il Cardinale Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna, si propone, nel suo *Discorso sopra le immagini sacre e profane* (1582), di dare generale indicazione su modi, forma e convenienza. Anch'egli cita il ritratto di Antigone e osserva: «se vi fossero anco difetti, o naturali, o accidentali che molto la [faccia] deformassero, né questi s'avriano da tralasciare, se non quando con l'arte si potessero realmente dissimulare, sì come è scritto del ritratto d'Antigono, che da Apelle fu fatto in profilo perchè non apparesse ch'egli era losco e manco d'un occhio»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Firenze, Uffizi; è parte del dittico con il ritratto di Battista Sforza; nel tempo verrà isolato e le copie avranno una autonoma diffusione.

<sup>7</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, Introd. di M. Harari, testo critico, trad. e comm. di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000, p. 206; mi sia consentito rimandare a R. VARESE, *Prove di Accademia: il ritratto pierfrancescano di Federico da Montefeltro in Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, a c. di L. Olivato e G. Barbieri, Vicenza, Terraferma, 2002, pp. 170-177.

<sup>8</sup> G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), ed. cons. in *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, cit., p. 340 s.

È, più di un secolo dopo, la stessa indicazione che aveva raccolto Piero della Francesca. Una regola che resterà sempre presente in chi si accinge ad eseguire ritratti.

Se questo fosse l'unico, se pure replicato, esempio sarebbe difficile e poco attendibile tentare un profilo generale: ma non è così. L'utilizzo di tali forme è in funzione di un modo di vedere, è una operazione colta che presuppone una educazione comune; alla sua base sta la convinzione del primato della pittura così come era stato enunciato nel XVI secolo.

La prospettiva centrale è il modo di organizzazione del vedere che consente tali operazioni. «Più prodigiosa però di tutte mi pare la prospettiva, la quale ingannando a suo piacere la vista ci tira a vedere quel che non è. E fa cadere su' nostri sensi ciocchè poscia veduto, o da più vicino, o da diverso punto non trova»<sup>9</sup>.

Pietro Accolti, non a caso, intitola il suo trattato sulla prospettiva *Lo inganno de gl'occhi*<sup>10</sup>.

Una delle situazioni nelle quali con maggiore frequenza ci imbattiamo è quella delle correzioni ottiche; cioè delle deformazioni che consentono allo spettatore di vedere secondo abitudine. Ad esempio, molte statue erano poste sopra colonne; i busti, nelle case fiorentine, erano, in genere, collocati in alto, sopra le porte; numerosi dipinti, nelle chiese o in edifici pubblici, erano visti dal basso: le componenti lontane venivano per questa ragione ingrandite affinché la visione restituisse una immagine normale. È evidente che quando cambia il punto di visione la normalizzazione scompare: così si spiega il senso di disagio che proviamo di fronte ad opere musealizzate senza che si sia pensato, o potuto, restituire lo spazio della originaria disposizione.

L'esercizio prospettico della anamorfosi è, credo, esemplare. All'immagine immediatamente percepibile se ne sostituisce, collocandosi in uno specifico e previsto luogo, una seconda, a collegato o diverso tema.

«L'anamorfosi dilata e proietta le forme fuori di se stesse invece di ridurle progressivamente ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un

<sup>9</sup> L. PASCOLI, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, II, Roma, per Antonio de' Rossi, 1736, p. 245.

<sup>10</sup> P. ACCOLTI, *Lo inganno de gl'occhi. Prospettiva pratica*, Firenze, presso Pietro Cecconcelli, 1625.

punto determinato. [...] L'anamorfose non è l'aberrazione in cui la realtà è assoggettata a una visione della mente, ma un sotterfugio ottico nel quale l'apparenza eclissa la realtà. [...] Gioco divertente o istruttivo, dimostrazione dell'incertezza della vista, rivelazione degli aspetti fantastici della natura e suo annientamento, l'anamorfose procede imperturbabile per la sua strada e si riforma su registri diversi»<sup>11</sup>.

Senza addentrarmi in astratti tecnicismi ricordo che la costruzione anamorfica si può sviluppare in vari modi. Indico quello utilizzato dal frate e matematico francese Jean-François Nicéron (1613-46) (fig. 2), il quale così aveva descritto la materia trattata nella sua *Perspective curieuse*: «Puis que nostre principal dessein est de traiter en cét oeuvre de ces figures, lesquelles hors de leur point monstrent en apparence tout autre chose que celle qu'elles representent en effet, quand elles sont veuës précisément de leur point»<sup>12</sup>.

Riporto la ricostruzione, di Hidehiro Ikegami, dei momenti operativi: «Per la prima fase dipingono un disegno “normale” con la “prospettiva regolare”. [...] Per la seconda fase, proiettano il disegno originale sulla superficie dal punto di vista supposto, con un angolo visuale molto acuto. Così realizzano una immagine “anamorfica” con l'effetto ottico di “doppiezza”»<sup>13</sup>.

Il dato caratterizzante è quello di vedere per successione temporale. In evidente contraddizione con una qualità della pittura, indicata da Vasari e considerata elemento determinante per il riconoscimento del primato: il potere osservare, nello stesso tempo, ogni aspetto della figura rappresentata.

«Fece Giorgione da Castelfranco una pittura, la quale, voltando le spalle ed avendo due specchi uno da ciascun lato, ed una fonte d'acqua a' piedi, mostra nel dipinto il dietro, nella fonte il dinanzi, e negli specchi i lati; cosa che non ha mai potuto far la scultura»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> I. BALTRUŠAITIS, *Anamorfose o Thaumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990, p. 15 s.

<sup>12</sup> J.-F. NICERON, *Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, Parigi, J. du Puis, 1663, p. 89.

<sup>13</sup> H. Ikegami, *Due volti dell'Anamorfose. Prospettiva e Vanitas: Nicéron, Pozzo, Holbein e Descartes*, Bologna, Clueb, 2000, p. 31.

<sup>14</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a c. di G. Milanesi, I, Firenze, Sansoni, 1906, p. 101.

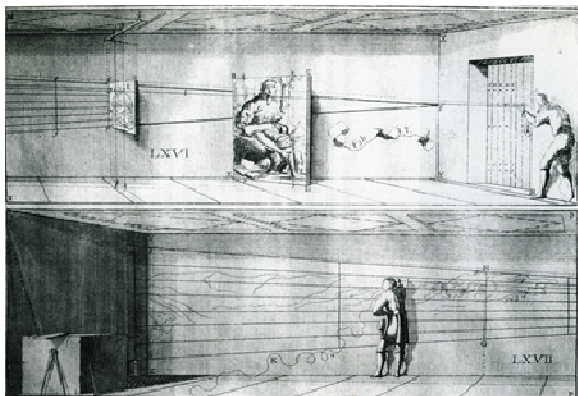


Fig. 2. – Francois Niceron, *Costruzione dell'anamorfofi*.

L'abbandono del tema del predominio di un'arte rispetto all'altra viene giustificato da un diverso modo della conoscenza la quale avviene per acquisizioni successive percorrendo una scala che è gerarchica e non può essere elusa.

Niceron appartiene all'ordine dei Minimi: il convento era frequentato, a Parigi, anche da Cartesio; oltre agli studi teologici era un centro di ricerca scientifica, di studi matematici, di ottica e di geometria. I suoi aderenti ritenevano che ogni forma di conoscenza, sia scientifica che religiosa, potesse venire raggiunta solo per gradi, l'uno all'altro conseguente.

L'anamorfofi ne è la rappresentazione visiva; la comprensione delle immagini diviene patrimonio degli "intendenti" che soli possono raggiungere quella nascosta; gli altri, senza neppure rendersi conto di diversa possibilità, si limitano alla raffigurazione immediatamente percepibile.

Basti, come esempio, ricordare la rappresentazione dipinta, nel 1642, da Jean-François Niceron nel convento adiacente alla chiesa della SS. Trinità dei Monti a Roma.

Si tratta di un paesaggio con varie piccole scene; da un punto di vista preordinato si vede invece San Francesco di Paola in preghiera. La seconda visione spiega anche la prima: i paesaggi sono quelli della Calabria, patria del santo; le scene sono i suoi miracoli.



Questo particolare modo di costruzione prospettica utilizza anche lo specchio, ad esempio, nella anamorfosi cilindrica e conica. Quella speculare consiste nel disegnare l'immagine dilatata intorno ad uno specchio cilindrico o conico così che, ponendosi in corrispondenza della riflessione degli angoli di incidenza, la si possa vedere ricomposta.

Lo specchio ha molti valori e significati che qui è inutile ripercorrere; è sufficiente richiamare i casi nei quali diviene strumento di inganno. Cesare Ripa, nel 1618, così lo descrive, alla voce *Falsità d'amore*.

«Lo specchio è vero simbolo di falsità, perché se bene pare; che in esso specchio siano tutte quelle cose, che li sono poste innanzi, e però una sola similitudine, che non ha realtà et quello, che gli si appresenta alla sinistra viene alla destra mano, et medesimamente quello che dalla destra viene alla sinistra sichè è tutto quello, che importa questo nome di falsità»<sup>15</sup>.

Forse dimentichiamo che l'unico modo che abbiamo per potere conoscere la nostra immagine è vederla riflessa: sempre in modo ingannevole ma tanto abitudinario da essere sentito come naturale.

Il riferimento riguarda lo specchio piano; a maggior ragione tale giudizio si amplia quando se ne considerano le aberrazioni: valga il lungo elenco che ne fornisce Gian Paolo Lomazzo.

«L'ultima spezie della prospettiva, la quale si chiama speculativa, considera la riflessione de i raggi, e porge aiuto al artificio de gli specchi, mostrando tutte le affezioni e gl'inganni di quelli, che diversamente si veggono secondo le varie forme loro: incavate, rilevate, piane, colonnari, piramidali, orbinati, gobbi, rotondi, angolari, inversi, eversi, regolari, irregolari, sodi e chiari»<sup>16</sup>.

I più diffusi sono quelli concavi e convessi.

Il primo ha la superficie curva piegata ad arco verso l'interno e ingrandisce le immagini.

Il secondo la ha verso l'esterno; rimpicciolisce le figure ma abbraccia un campo visivo più vasto.

Lo specchio convesso è quasi sempre presente nelle moltissime immagini che raffigurano Venere, la Vanità, la Lussuria, la Bellezza, ma anche la Immacolata Concezione, la Verità e altro ancora. La sua

<sup>15</sup> C. RIPA, *Nova Iconologia*, Padova, per Pietro Paolo Tozzi, 1618, p. 172.

<sup>16</sup> LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, II, cit., p. 224.

qualità non è legata ad un particolare tema ma sottolinea l'abitudine, soprattutto femminile, a isolare i particolari, a sfruttare l'aberrazione per un fine privato e personale.

Viene egualmente utilizzato per fare vedere quello che non rientra nello spazio della rappresentazione. Basti ricordare il ritratto dei coniugi Arnolfini di Jan van Eyck o i dipinti di Quintin Matys e di Petrus Christus (fig. 3) con botteghe di orafi e di banchieri dove lo specchio serve per individuare quello che avviene all'esterno senza che chi è osservato se ne accorga<sup>17</sup>.



Fig. 3. – Petrus Christus, *Sant'Eligio* (New York, Metropolitan Museum).

Direttamente ripresi dalla tradizione classica, costantemente ricordati e riproposti dalla letteratura, sono una serie di esempi che frettolosamente sono stati, troppo spesso, ricondotti al genere del *trompe-l'oeil*.

Penso in particolare alla rappresentazione, all'interno di un dipinto, di una mosca o di una tenda. L'origine sta nel brano di Plinio ove si narra della gara fra i pittori Zeusi e Parrasio.

<sup>17</sup> JAN VAN EYCK, *I coniugi Arnolfini*, Londra, National Gallery; QUINTIN MATYS, *Banchieri*, Londra, National Gallery; PETRUS CHRISTUS, *Sant'Eligio*, New York, Metropolitan Museum.

«Descendisse hic in certamen cum Zeuxides traditur, et cum ille detulisset uvas pictas tanto successu ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse lintheum pictum ita veritate repraesentata ut Zeuxis, alitum iudicio tumens, flagitaret tandem remoto lintheo ostendi picturam: atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefelisset, Parrhasius autem se artificem»<sup>18</sup>.

La raffigurazione della mosca, non presente in Plinio ma citata nelle *Imagines* di Filostrato<sup>19</sup>, è una variante rafforzativa.

Questo, insieme ad episodi della vita di Apelle e al suo motto «nulla dies sine linea», diviene patrimonio della tradizione accademica e viene costantemente riproposto agli allievi come modello/modelli ai quali ispirarsi. Non è privo di significato che Giorgio Vasari, insieme a Raffaello Borghini fondatore della fiorentina Accademia del Disegno, abbia affrescato le sue due case, a Firenze e ad Arezzo, con soggetti tratti dalla *Naturalis historia* pliniana, dalle biografie dei pittori narrate dallo storico romano<sup>20</sup>.

Andor Pigler pubblica, nel 1964, un elenco di quadri nei quali appare il tema della mosca<sup>21</sup>; oggi molti altri numeri potremo aggiungere a quella lista, a dimostrazione di una pratica abbastanza diffusa che va dal XV al XVIII secolo, da Carlo Crivelli (fig. 4), a Giovanni Santi, a Giorgio Schiavone, a Lorenzo Lotto, a Sebastiano

<sup>18</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, cit., p. 184. L'episodio è citato come esempi di abilità nel capitolo “L'artista mago” in E. Kris - O. Kurz, *La leggenda dell'artista* 1934, ed. cons. Torino, Boringhieri, 1980, p. 61 ss.

<sup>19</sup> La prima edizione a stampa della *Imagines* è del 1503; il testo è conosciuto e largamente utilizzato a partire dal XVI secolo. L'indicazione, di un'ape non di una mosca, è collegata al mito di Narciso, cioè ad un altro inganno. «Fedele alla verità, la pittura ci mostra la goccia di rugiada sospesa ai fiori; un'ape si posa sul fiore e non saprei dire se è stata ingannata dalla pittura, o se siamo noi ad ingannarci credendo che esista realmente. [...] Non vedi [Narciso] che l'acqua riproduce te stesso nell'atto di contemplarti, non ti accorgi dell'artificio di questa fonte». FILOSTRATO, *Immagini*, a c. di L.A. Carbone, con un saggio di M. Cometa, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, p. 46. La citazione viene puntualmente ripresa da Johan Caspar Füssli nel dipinto *Quodlibet con ritratto e testa antica*, Trogen, Kantonsbibliothek.

<sup>20</sup> R. VARESE, *Le raffigurazioni di Apelle come segno dell'Accademia in Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a c. di A. Calzona, R. Campari e M. Mussini, Milano, Electa, 2007, pp. 469-475.

<sup>21</sup> A. PIGLER, *La mouche peinte: un talisman*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts», 24, 1964, pp. 47-64.

del Piombo, a Guercino *Et in Arcadia ego*, a Georges de La Tour. Pare difficile accoglierne la tesi che vuole l'insetto dipinto per evitare che altri si posino sulla superficie imbrattandola. A intenderne il senso aiuta una ben nota citazione vasariana.

«Dicesi che stando Giotto ancor giovinetto con Cimabue, dipinse una volta in sul naso d'una figura ch'esso Cimabue avea fatta, una mosca tanto naturale, che tornando il maestro per seguitare il lavoro, si rimise più d'una volta a cacciarla con mano, pensando che fusse vera, prima che s'accorgesse dell'errore». La citazione va completata, come in genere non si fa: «Potrei molte altre burle fatte da Giotto e molto argute risposte raccontare; ma voglio che queste, le quali sono di cose pertinenti all'arte, mi basti aver detto in questo luogo»<sup>22</sup>.

L'aneddoto è *pertinente all'arte*, va quindi a tale ambito ricondotto; collegato agli altri che ricordano: gli animali che riconoscono quelli rappresentati da Apelle o da Piero della Francesca<sup>23</sup>; la gara fra Parrasio e Zeusi; quella fra Apelle e Protogene. Da quest'ultima discende la storia vasariana dell'ò di Giotto.

«... chiese un poco di disegno per mandarlo a Sua Santità. Giotto, che garbatissimo era, prese un foglio, ed in quello, con un pennello tinto di rosso, fermato il braccio al fianco per farne un compasso, e girato la mano, fece un tondo sì pari di sesto e di profilo, che fu a vederlo una maraviglia. Ciò fatto, ghignando disse al cortigiano: Eccovi il disegno. Colui, come beffato, disse: Ho io avere altro disegno che questo? Assai e pur troppo è questo; rispose Giotto: mandatelo insieme con gli altri, e vedrete se sarà conosciuto»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I, cit., p. 408.

<sup>23</sup> Apelle, in una competizione, dipinse un cavallo; rifiutò il giudizio di una commissione corrotta e fece vedere le tavole a dei cavalli i quali nitrirono, in riconoscimento, solo dinanzi alla sua opera. PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, cit., p. 208 ss. Piero della Francesca «fuori di Porta Vercellina, vicina al castello, dipinse a certe stalle, oggi rovinate e guaste, alcuni servidori che strigliavano cavalli; fra i quali n'era uno tanto vivo e ben fatto, che un altro cavallo, tenendolo per vero, gli tirò molte coppie di calci». G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, II, cit., p. 493.

<sup>24</sup> ID., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I, cit., p. 383. Il testo pliniano narra che Apelle andò a Rodi ove abitava Protogene, non trovandolo in casa tracciò su un dipinto una linea di grande sottigliezza;



Fig. 4. – Carlo Crivelli, *Madonna col Bambino*  
(New York, Metropolitan Museum).

rientrato Protogene e riconosciuto il fare di Apelle, su quella ne fece un'altra ancora più sottile. «Revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore linea secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum». La tavola fu conservata e fu distrutta, nel 4 a.C., nell'incendio della casa di Cesare. PLINIO IL VECCHIO, *Storia delle arti antiche*, cit., p. 200 ss.

La letteratura coincide con gli esempi figurativi e li conferma. Non è il “piacere di essere ingannati”, ma si tratta dello sforzo di indicare e aggiungere una motivazione colta ed alta alle ragioni che danno sostanza al lungo processo di distacco dell’artista dalle arti meccaniche, per divenire prima “cortegiano” e poi “intendente”.

In questo ambito ancora più significativo e frequentato è il tema della tenda, presente sia in pittura che, anche se più raramente, in scultura.

Non è questa la sede per tentare un repertorio, ma alcune opere, a mio parere emblematiche, vanno ricordate.

In scultura mi sembra che possano rientrare in questa tipologia *La Castità* di Antonio Corradini, *La Fede* di Innocenzo Spinazzi, il *Cristo deposto* di Giuseppe Sammartino. In tutte queste figure l’immagine è ricoperta, con un virtuosismo tecnico che la fa trasparire, da un velo: l’invito a spostarlo per potere vedere direttamente è esplicito e non può non rimandare all’apologo pliniano.

Riprendiamolo dalla lettera che Giovambattista Adriani invia a Giorgio Vasari per ricordare gli artisti del passato e sottolineare una ideale contiguità e continuità fra antichità classica e rinnovamento presente.

«... mettendo Zeusi uve dipinte con sì bell’arte, che gli uccelli a quelle volavano, Parrasio messe innanzi un velo sì sottilmente in una tavola dipinto come se egli ne coprisse una dipintura, che credendolo Zeusi vero, non senza qualche tema di esser vinto, chiese che levato quel velo, una volta si scoprisse la figura; ed accorgendosi dello inganno, non senza riso, allo avversario si rese per vinto, confessando di buona coscienza la perdita sua, conciossiachè egli avesse ingannato gli uccelli, e Parrasio sé, così buon maestro»<sup>25</sup>.

A caso, senza selezione, cito alcuni dipinti: *La famiglia del mercante Gelvinck* di Gabriel Metsu, *La fuga in Egitto* di Adrien van Geesbeck, il *Ritratto di Filippo Archinto* di Tiziano, la *Sacra Famiglia* di

<sup>25</sup> Giovambattista di M. Marcello Adriano, *Lettera a M. Giorgio Vasari nella quale brevemente si racconta i nomi e l’opere de’ più eccellenti artefici antichi in pittura, in bronzo ed in marmo, qui aggiunti, acciò non ci si desideri cosa alcuna di quelle che appartenghino alla intera notizia e gloria di queste nobilissime arti*, 1567: cito da G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architettori*, I, cit., p. 27 s. Una lata allusione si trova anche nella *Madonna* di Cosmè Tura nelle Gallerie dell’Accademia a Venezia: i due grappoli d’uva, che sono alle spalle della Vergine, vengono beccati dagli uccelli.

Ranieri Varese “Cupido di veder ciò che pare e non era”

Rembrandt, *l'Autoritratto* (fig. 5) e le *Donna alla finestra* di Gerrit Dou, *l'Autoritratto* di Ludwig Gottenbraun



Fig. 5. – Gerrit Dou, *Autoritratto* (Amsterdam, Rijksmuseum).

Gli esempi potrebbero essere più numerosi. Fra questi non ho inserito, ma la citazione va fatta, alcuni *trompe-l'oeil* in cui appare lo stesso motivo.

Nomino solamente le due tele di Cornelis Norbertus Gijsbreschts, entrambe a Copenaghen datate 1672. La tenda scostata rivela gli oggetti illusionisticamente descritti. Mi sembra di poter dire, in questo e in altri analoghi casi, che si tratta di una forma di ironia. La tenda, che è già inganno, aprendosi ne rivela un altro. Un ammiccamento comprensibile solo da parte di coloro che hanno ben presente tutta la letteratura e la pratica afferente. Uno scherzo fra intendenti, una allusione al fatto che la pittura è sempre inganno, sin da quando, su una superficie bidimensionale, ha iniziato a rappresentare spazi tridimensionali.

In nessuno dei casi che ho ricordati la tenda è illusione, non vi è alcuna intenzione mimetica, direi anzi che è programmaticamente 'dipinta'. Questa è una ulteriore conferma che si tratta di una citazione voluta e conclamata. Indicazione colta, rivolta ad un pubblico in grado di capirla.

Perché, almeno alcuni, sentono la necessità di riproporre il racconto pliniano? Quali altri esempi si possono ricordare e in quale sede, quale è il senso complessivo di questo recupero?

A integrazione di quanto sin qui ricordato credo non possa e non debba essere trascurato l'episodio narrato da Carlo Cesare Malvasia. Riguarda Annibale Carracci, non a caso fra i fondatori dell'accademia bolognese degli Incamminati<sup>26</sup>:

dipingeva nella propria casa una tavola per un signor grande, questi quando l'opera fu a buon termine, vi andava spesso a vederla; ma ad Annibale pareva, che quel Signore non si mettesse a guardare e attentamente considerare la pittura della tavola, come la qualità dell'opera meritava, e che con maggiore applicazione si fermasse a consigliarsi con uno specchio, che da una parte della stanza era al muro attaccato, onde pensò Annibale di vendicarsene, e quando un altro giorno giudicò che quegli potesse a lui tornare, levò quello specchio, e nell'istesso luogo ne dipinse uno sul muro a quello somigliante, ma vi finse sopra una coperta, la quale lasciando solamente vedere una picciol parte del cristallo, impediva lo specchiarsi e 'l vedersi tutto il volto

<sup>26</sup> L'Accademia era indicata anche come «la famosa Accademia del Sig. Ludovico Carracci, Apelle di questo secolo»: C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (1841), I, Bologna, Forni editore, 1967, p. 276.



intero: essendo poi di nuovo tornato il personaggio alla casa del Carracci, fermatosi non molto con gli occhi alla pittura, che per lui si dipigneva, verso lo specchio, secondo il suo solito, prestamente se ne andò, e veggendo l'impedimento di quella coperta, che non finta ma vera era dall'occhio giudicata, vi porse incontinentemente la mano sopra, per tirarla da parte e discoprire il cristallo; ma sentendo di toccare la piana superficie del muro, e ben presto accorgendosi dell'inganno, ritirò la mano a se con quella prestezza e celerità, che si suol fare quando avviene di toccare una cosa che non si crede esser calda e poi si sente esser cocente, e nel medesimo tempo, più nascosamente ch'egli potè, voltò gli occhi verso Annibale e alcun altro che ivi era, per vedere se di quel, che a lui successo era, si fossero avveduti; poiché gli corse subito all'animo di celarlo se potea, per ischivare la vergogna che lo stimolò in quel punto pensando alle risa altrui, che potean farsi di quell'inganno: ma Annibale, che attentissimamente l'osservò, del tutto ben si accorse, ed altrettanto seppe far finta di non essersene avveduto, per osservar prima ciò che ne seguiva: ma un altro di coloro che si trovò e lo vide, e che non era informato di quell'inganno da Annibale a bello studio premeditato, fermò lo sguardo verso quel Signore, e con curiosità ancora se gli accostò, per intendere quale cosa gli avesse cagionato quel subitaneo ritiramento di mano, dubitando forse non l'avesse mortificato o punto uno scorpione o altro animaletto velenoso; onde poiché il personaggio fu certo, che il fatto non si poteva celare, deposta la vergogna, riputò subito se stesso anzi di lode meritevolissimo, se confessando liberamente l'inganno, in che egli era incorso, ne commendasse molto, come fece, l'ingegno dell'inventore, e così parimenti tutti gli altri, che vi fur presenti, se ne presero piacer grande e discorsero eruditamente di simili casi celebrati dagli scrittori in lode di pittori antichi più famosi.<sup>27</sup>

La lunga citazione non è, spero, inutile perché trasferisce alla contemporaneità del XVI secolo il richiamo letterario e ne proclama così l'attualità e la pratica.

È la supremazia degli "intendenti" rispetto a chi tale non è; per traslato l'egemonia dell'accademia per quanto riguarda le immagini. I ragazzi di bottega che, nella incisione di Salvator Rosa, ridono alle parole, incompetenti, di Alessandro Magno e Apelle che lo invita a tacere (fig. 6), sono il segno dell'autonomia in un ambito di intervento all'interno del quale il principe può e deve dare degli

<sup>27</sup> Ivi, p. 338 s. Lo storico bolognese narra di altra beffa simile compiuta da Annibale (p. 339 s.).

indirizzi di scopo ma non può e non deve partecipare ai momenti operativi. Un rapporto, quello fra principe ed accademia che è rappresentato dall'episodio in cui Alessandro cede ad Apelle (la Accademia) la responsabilità della bellezza e delle immagini (Campaspe).



Fig. 6. – Salvator Rosa, *Alessandro Magno visita lo studio di Apelle* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica).

I due temi, della “mosca” e della “tenda”, hanno lo stesso significato e la stessa origine. Sono assunti dai fondatori e dai continuatori partecipi della Accademia per confermare il ruolo dell’

“intendente” e del “professore”, l’azione regolatrice e indicativa della istituzione e dei suoi componenti.

Ancora qualche osservazione e riepilogo di letteratura.

Non molti si sono occupati dell’argomento “mosca”<sup>28</sup>, quando è successo è stato per sottolineare abilità e capacità mimetica, è stata ridotta a *trompe-l’oeil*, quasi che in questo si esaurisse l’interesse. I pochi che hanno cercato altre ragioni, come Pigler, hanno puntato sull’effetto “talismano” o cercato nella iconologia giustificazioni che legassero l’immagine al contesto e così la spiegassero.

La mosca è insetto sgradevole, si riteneva fosse portatore della peste, simbolo del diavolo e del peccato. Mirella Levi d’Ancona, dopo avere elencato fonti, immagini e significati, trova difficile spiegarne la presenza in ambiti che non la giustificano e osserva: «La mosca può essere talvolta dipinta senza un significato simbolico, semplicemente come sfoggio di bravura»<sup>29</sup>. La studiosa accetta, senza porsi domande, la spiegazione più semplice e routinaria, senza chiedersi il perché di tale esercizio.

Più meditato e sollecitante l’articolato e argomentato saggio di André Chastel<sup>30</sup> il quale rifiuta la, in verità debole, ipotesi di Pigler e, giustamente, nota che «una chiave la si trova nella “burla della mosca”, lo scherzo raccontato dal Vasari nella *Vita di Giotto*»<sup>31</sup>.

Lo studioso tuttavia non sviluppa la linea vasariana, da lui per la prima volta indicata, né mai ricorda il confluire di tale mito e delle immagini nello statuto della accademia. Privilegia la prova di abilità e l’intenzione simbolica.

«Avremmo dunque all’inizio l’intersecarsi di due manifestazioni: l’inganno – il *trompe-l’oeil* – che dimostra il virtuosismo del pittore e la simbolizzazione immediata dell’oggetto. [...] È senza dubbio l’oscillazione fra il gioco formale (un po’ incongruente) e l’intenzione

<sup>28</sup> Un intervento significativo appare nella mostra di Digione del 1982: *La peinture dans la peinture*, confluendo poi nel volume, dallo stesso titolo, di Pierre Georget e Anne Marie Lecoq (Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1987) p. 276 s.

<sup>29</sup> M. LEVI D’ANCONA, *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi ed., 2001, p. 163 s.

<sup>30</sup> A. CHASTEL, *Musca depicta*, Milano, FMR, 1984.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 12.

simbolica (un po' provocatoria) che costituisce il sapore dell'operazione»<sup>32</sup>.

La mosca dipinta sul cartellino con la firma dell'autore diviene, come è giusto, affermazione di sé, ma individuarla come gesto personale, non allargato al fare, alla collettività dei pittori e dei professori, ne riduce il senso che resta angusto e parziale. Egualmente riduttivo è pensare che «questo minuscolo motivo era piuttosto di moda [...] e veniva adottato da artisti preoccupati appunto di sfoggiare la propria modernità»<sup>33</sup>.

Stimolante, ma solo accennata, l'osservazione «Bisogna insomma supporre per questo motivo minuscolo come per grandi aspetti più seri, un va-e-vieni fra il Mezzogiorno da cui proviene la coscienza dell'invenzione, e il Nord che ha l'audacia della realizzazione»<sup>34</sup>.

Merita, credo, la pena, allargandola, di soffermarsi un poco su questa notazione che vale non solo per il motivo della "mosca" ma anche per quello della "tenda".

Il racconto di Giotto che dipinge la mosca sulla tavola di Cimabue è antecedente a Vasari ma, fino alla ripresa dello storico aretino, si sommava ad altri episodi quasi solo come curiosità. Vasari lo riprende e lo utilizza, insieme ad altro, come materiale per la costruzione della Accademia, delle sue leggi, dei suoi modelli. Compie una consapevole operazione di continuità con la tradizione classica che serve ad uscire dal novero delle arti meccaniche e a diffondere all'interno della società del XVI secolo una diversa considerazione.

I risultati sono tangibili, dalla istituzione delle Accademie, al loro ruolo, alla fine delle botteghe, alla nascita degli "intendenti" e dei "professori".

Allo stato degli studi appare una prevalente adesione fra gli artisti nordici ma, probabilmente, una oculata verifica porterebbe a riconoscere una situazione più equilibrata. Va comunque ricordato che il modello Accademia si diffonde presto in tutta Europa e che già nel '500 il viaggio a Roma era un elemento di formazione. È naturale conseguenza che il ritorno in patria comporti il trasferimento non solo di modi ma anche di temi e di suggestioni.

<sup>32</sup> Ivi, p. 15.

<sup>33</sup> Ivi, p. 18.

<sup>34</sup> Ivi, p. 16.

Pevsner, già nel 1940, aveva notato che «se fino al 1600 circa l'evoluzione delle accademie era stato un fenomeno prettamente italiano, ora possiamo coglierne una prima risonanza in Olanda»<sup>35</sup>. È superfluo ricordare che le *Vite* di Karel von Mander non solo riprendono il modello vasariano ma anche gli esempi. Non è una forzatura spiegare, attraverso questo percorso, la popolarità di entrambi i temi nei paesi bassi.

Solo una solida impalcatura culturale ne consentirà il riconoscimento, in tutta Europa.

L'analisi di Daniel Arasse<sup>36</sup> riprende molte delle argomentazioni e delle indicazioni formulate da Chastel. Osserva che la citazione vasariana corrisponde non ad un episodio effettivamente accaduto ma alla volontà dello storico aretino di trasferire la paternità di tale tema dal nord fiammingo a Firenze; uno dei segnali che, attraverso la pratica della 'virtuosité artistique', attesta il primato toscano.

La mouche peinte exalte donc la capacité de la peinture à tromper les yeux en faisant venir un détail de l'image vers le spectateur, comme s'il sortait du plan du tableau. Or, ce prestige propre au trompe-l'oeil n'est pas toscan, mais nordique et vénitien, la gloire de Florence tenant, au contraire, à avoir fondé un espace qui "troue le mur". Cette différence dans les moyens et les fins de l'illusion picturale est assez forte pour qu'on en trouve des échos dans la théorie de la peinture et les mérites des écoles respectives jusqu'à la fin du XVIIe siècle.<sup>37</sup>

Anche lo studioso francese fatica a ritrovare un senso coerente e sposta la spiegazione alla compatibilità all'interno delle situazioni rappresentate. È così che nel *Ritratto di un frate certosino* di Petrus Christus<sup>38</sup> la mosca viene ad assumere tre possibili, a mio parere tutti egualmente improbabili, significati: 1) memento mori; 2) De venustate mundi; 3) firma del pittore.

Sfugge ad Arasse, come a tutti gli altri, l'"intenzione" del collegamento che Vasari fa con la classicità. Sfugge, soprattutto, il legame, a mio parere esplicito, con l'Accademia, la sua storia, i modi e le forme della sua formazione e del suo riconoscimento.

<sup>35</sup> N. PEVSNER, *Le Accademie d'Arte* (1940), ed. cons. Torino, Einaudi, 1982, p. 89.

<sup>36</sup> D. ARASSE, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 117-126.

<sup>37</sup> Ivi, p. 118.

<sup>38</sup> Eseguito nel 1446, è ora a New York, Metropolitan Museum.

Il pittore che dipinge la mosca o la tenda si richiama all'apologo pliniano secondo il significato che gli ha dato l'Accademia la quale lo ha diffuso e fatto conoscere. Ne raccoglie e propaga il senso; dichiara così la sua appartenenza a un organismo e ad un sistema di idee che costituiscono la ragione d'essere di una istituzione che non è solo didattica ma momento pubblico ed ufficiale all'interno della società civile.

Chi rappresenta uno di questi motivi lo fa consapevolmente non per dimostrare abilità ma invece per ricordare che la pittura è arte alta e riservata, percorribile solo da chi socialmente è inserito nei gradi superiori della società, per indicare la sua appartenenza a un ordine, per affermare di essere pittore. Solo così si spiega la mancanza di riferimento con i temi, diversi fra loro, dei singoli dipinti nei quali appare. La difficoltà di intenderlo sta in un errore di prospettiva: se ne è tentata una spiegazione forzando e costringendo il significato all'interno del quadro mentre invece ne è esterno: affermazione generale, precedente o successiva, che identifica l'autore e il suo fare in termini generali, senza un particolare riferimento alla situazione contingente.

ABSTRACT. – The paper argues that the theme of “deception” in Western Art History cannot be thought of as simply a technical trick, such as the use of trompe-l’oeil or the “fly test” or the “curtains test”. Nor it cannot be reduced to the use of mirrors as symbol of deception (as argued by Ripa); or to the ideological conception that assumes different degrees of knowledge available to those who have been “induced”.

Rather, “deception” should be thought as an exercise of virtue and declaration of belonging, as testified by the race between Zeusi and Parrasio. As argued by several authors such as Pigler, Chastel, and Arasse, the presence in many paintings of the fly or the curtain cannot be explained within the iconographic context. It is instead an attempt to make a general statement which exists outside the painting and conveys fine identity of the work's author.